



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

24 | 2020
L'Exception

Les tableaux vivants photographiques : révolution artistique du XIX^e siècle

Photographic Tableaux Vivants:

An Artistic Revolution in the 19th Century

Gwendoline Koudinoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8227>

DOI : 10.4000/polysemes.8227

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Gwendoline Koudinoff, « Les tableaux vivants photographiques :
révolution artistique du XIX^e siècle », *Polysèmes* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 20 décembre
2020, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8227> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/polysemes.8227>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2020.

Polysèmes

Les tableaux vivants photographiques : révolution artistique du XIX^e siècle

*Photographic Tableaux Vivants:
An Artistic Revolution in the 19th Century*

Gwendoline Koudinoff

- 1 Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, les tableaux vivants s'imposent comme des représentations théâtrales majeures. Ce phénomène culturel a notamment éveillé la curiosité de Goethe. Ce dernier a analysé l'art des tableaux vivants lors de son séjour à Naples où il a découvert vers 1787 les *Attitudes* de Lady Hamilton, jeune Anglaise qui enchaîne, sur scène, une série de poses évoquant des œuvres picturales que le public prend plaisir à reconnaître. L'esthétique des tableaux vivants s'avère alors, aux yeux de Goethe, un « hermaphrodite entre peinture et théâtre »¹.
- 2 L'esthétique mimétique du tableau vivant se caractérise par son hybridité et la rencontre qu'elle met en scène entre différents arts comme le théâtre et la peinture. Sur scène, au théâtre, le rideau s'ouvre sur des poses de comédiens qui, par leurs gestes statiques et silencieux, miment principalement des compositions picturales ou sculpturales. Depuis l'invention de la photographie en 1839, les tableaux vivants se retrouvent désormais immortalisés par l'image photographique. Il existe par conséquent deux types de tableaux vivants : ceux réalisés avant et ceux réalisés après la photographie, autrement dit les tableaux fugitifs et les tableaux photographiques (Vouilloux 25). Dans le cas de ces derniers, l'instant prégnant d'un tableau peut être visuellement représenté dans l'immédiat sur un support photosensible, contrairement aux tableaux fugitifs dont la reconstitution visuelle dépendait de la mémoire eidétique d'un artiste peintre ou dessinateur. L'apparition de la photographie révolutionne cet art : le nouveau médium renouvelle la pratique puisque l'appellation même de tableaux « vivants » n'est pas utilisée avant la fin des années 1830, décennie durant laquelle a été découverte la photographie. Il convient dès lors de s'interroger sur l'impact révolutionnaire que la photographie a eu dans la

pratique des tableaux vivants, dont les images demeuraient jusque-là évanescences, mais aussi inversement sur la manière dont l'image photographique a été révolutionnée par l'approche esthétisante des amateurs d'art et de théâtre.

- 3 Cet article étudiera d'abord le premier tableau vivant photographique de l'histoire, à savoir *Autoportrait en noyé* réalisé en 1840 par le photographe français Hippolyte Bayard dont les efforts d'esthétisation de la photographie sont moins connus que la technicité du daguerréotype. Une deuxième partie analysera les premiers tableaux vivants photographiques créés en Grande-Bretagne, et plus précisément en Écosse, où plusieurs calotypes ont été, dès les années 1840, les fruits de la courte mais prolifique collaboration entre les photographes David Octavius Hill et Robert Adamson. Une dernière partie s'attardera sur les clichés réalisés par Lady Mary Jane Matheson, une femme photographe dans l'Écosse des années 1860, à l'heure où le courant esthétique de la *High Art Photography*, est en vogue dans les milieux aristocratiques britanniques.

Autoportrait en noyé d'Hippolyte Bayard

- 4 En 1839, la pratique du daguerréotype est régie par la pensée positiviste du XIX^e siècle. Elle a pour fonction de retranscrire le réel de la manière la plus détaillée et objective possible. À cette époque, l'invention simultanée de plusieurs procédés photographiques (tels le daguerréotype et le calotype) témoigne du climat de concurrence dans lequel évoluaient les chercheurs Niépce, Daguerre, Talbot et Bayard. Tandis que l'État français reconnaît le génie de Daguerre en universalisant l'usage de son procédé éponyme, les prouesses scientifiques de Bayard tombent dans l'oubli dans les années 1840 avant qu'elles ne soient réhabilitées par la revue *La Lumière* en 1850. L'invention de Bayard s'apparente à un croisement entre le daguerréotype et le calotype : il s'agit d'un positif direct, donc d'une image photographique unique, mais son support papier ne permet pas un rendu net des formes. En découlent des images dont les détails paraissent flous et approximatifs comme c'est le cas dans son *Autoportrait en noyé* (1840). Dans l'histoire de la photographie, cette image a marqué le début de la représentation d'un contenu fictif au moyen d'éléments issus du monde réel et par conséquent le début de la pratique encore inconsciente du tableau vivant. Le manque de reconnaissance dont a souffert Bayard dans le monde scientifique est en effet transposé dans une démarche artistique qui a recours à une métaphore, celle d'un suicidé mort par noyade pour lequel Bayard a posé lui-même et auquel il s'identifie afin de démontrer avec originalité ce à quoi les institutions l'ont condamné.



Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé* (1840), positif direct, 18 x 19 cm, Paris, Société française de photographie, Wikimedia Commons

- 5 L'image entretient une relation étroite avec un texte manuscrit que Bayard a rédigé au dos de son autoportrait. Il atteste le message fictif de l'image et décrit sur un ton à la fois sérieux et facétieux la décomposition de son cadavre :

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.

- 6 L'humour noir de Bayard révèle assez clairement le contexte culturel des années 1830 et 1840 en matière d'art et de littérature. L'esthétique morbide de l'image rappelle la fascination des peintres romantiques pour la fragilité humaine et les lignes rédigées par Bayard reflètent la pratique émergente d'un nouveau genre théâtral, à savoir le drame, qui a été pensée par Diderot et qui mêle des éléments de la tragédie et de la comédie. En plus de l'usage de la métaphore du cadavre suggérée dans le titre de la photographie, Bayard a recours dans le texte à la prosopopée, qui attribue des paroles surnaturelles à un cadavre et ce afin de dénoncer d'une manière d'autant plus extravagante le mauvais traitement que Bayard a subi aux mains des académiciens.

- 7 À défaut de s'imposer comme un scientifique innovant, Bayard souligne l'originalité de son travail en se tournant vers l'art et en révélant le potentiel esthétique de ses photographies. Dans *Autoportrait en noyé*, on peut en effet déceler plusieurs références à la peinture. Dans un premier temps, l'œuvre de Bayard évoque sans conteste le tableau de Jacques Louis David *Marat assassiné* (1794). On remarque dans les deux œuvres un cadavre en position assise retrouvé dans l'eau ainsi qu'un texte posthume et provocateur qui transmet les dernières paroles de la victime au responsable de sa mort. Sur la caisse où repose l'encrier de Marat, le jacobin, on peut lire ce message destiné aux girondins : « N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné ». Le thème de la mort a principalement inspiré les pantomimes macabres des premières mises en scène photographiques. Le temps de pose étant trop long pour enregistrer des gestes vifs, seules les positions assises ou allongées simulant le sommeil ou la mort garantissaient une netteté parfaite de l'image, sans qu'un mouvement brusque ne risque de flouter cette dernière. Le fait d'offrir au regard un corps en décomposition évoque les expositions courantes de cadavres dans les morgues ouvertes au grand public au XIX^e siècle, ce dont Géricault, un peintre romantique, a profité pour réaliser les études des naufragés du *Radeau de la méduse* (1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, musée du Louvre). Le positif direct de Bayard est empreint d'un romantisme évident puisque, selon Michel Poivert dans sa *Brève histoire de la photographie*, la gravure d'Edward Orme *Death of Chatterton* (1794, gravure, 40 x 50 cm, National Portrait Gallery, Londres) aurait inspiré l'autoportrait². Cette œuvre dépeint la découverte du corps du poète désargenté Chatterton qui, à défaut de vivre de son art, se suicide à l'âge de dix-sept ans le 25 août 1770 (Poivert 43). L'amer dépit de ne pouvoir être reconnu de son « vivant » hante les deux œuvres. Établir la gravure comme source d'inspiration principale de l'autoportrait expliquerait la présence du chapeau de paille qui au centre gauche de la photographie rappellerait celui du poète discrètement accroché au mur de la mansarde³.



Jacques Louis David, *Marat assassiné* (1794), huile sur toile, 162 x 130 cm, musée du Louvre, Wikimedia Commons

- 8 Cependant, les références à la mort mythique de Chatterton ne se limitent pas aux Beaux-Arts car il se trouve qu'Alfred de Vigny en 1835 a écrit une pièce de théâtre intitulée *Chatterton* et dont le personnage principal a été interprété sur scène par Edmond Geffroy, ami intime de Bayard. Le photographe membre de la Société française de la photographie fréquentait donc un acteur de la Comédie-Française et a été influencé par la prestation de ce dernier pour réaliser la première mise en scène photographique de l'Histoire. Par ailleurs, certains détails concernant Geffroy nous amèneraient à croire que ce serait davantage le monde du théâtre qui aurait guidé Bayard dans sa composition de l'autportrait. En effet, selon Michel Poivert, Geffroy, à l'occasion de son interprétation du poète Chatterton, aurait de manière inédite appliqué les théories formulées par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* fraîchement publié à titre posthume en 1830 (Poivert 42-43). L'acteur s'est approprié l'argument de Diderot selon lequel la gestuelle scénique serait plus efficace que les paroles pour convaincre les spectateurs. Ces dernières risquent de dévoiler le comédien qui tente de se cacher derrière son personnage. Les gestes au contraire donnent plus de sens au langage théâtral grâce à leur synthèse visuelle qui retranscrit plus pertinemment un sentiment ou une idée car ils immobilisent l'action.
- 9 Cette conception de la mise en scène théâtrale, qui coïncide avec l'invention de la photographie, va profondément révolutionner la manière dont les artistes réalisent des tableaux vivants, le principe même de cet art étant de mettre en scène une pantomime qui résumerait à elle seule l'intrigue l'ayant inspirée et dont l'instant serait immortalisé par l'image photographique à partir des années 1840. Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, a effectivement remarqué que la théâtralité de la photographie prime sur les velléités picturales du médium : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'Art, c'est par le Théâtre » (Barthes 55). Il compare en outre la photographie à « un théâtre primitif » semblable à « un Tableau Vivant » (56). De par son utilisation très subjective de la photographie, Hippolyte Bayard a donc révolutionné l'art de la mise en scène et la pratique de la photographie en fusionnant ces deux derniers et en plaçant son corps, voire son être tout entier, au cœur du débat opposant l'art à la science.

Les tableaux vivants photographiques de Hill et Adamson

- 10 L'engouement pour les tableaux vivants photographiques, qui feraient office de théâtre moderne, n'aura pas pleinement lieu en France, comme l'incompréhension que rencontre le travail de Bayard le laisse présager, à l'heure où le daguerréotype conforte les scientifiques soucieux de retranscrire le réel dans ses moindres détails. C'est en Grande-Bretagne que les artistes vont officiellement mettre la photographie au service de l'art. L'inventeur du calotype, à savoir l'Anglais Henry Fox Talbot, démontre, dès 1844, dans son *Pencil of Nature*, comment l'esthétique de la peinture de genre hollandaise et celle des *conversation pieces* peuvent être intégrées dans la composition de tableaux vivants. De plus, les Britanniques se démarquent, dans les années 1840, par l'usage du calotype qui ressemble visuellement à celui du positif direct de Bayard. Ouvrant la voie aux adeptes du flou artistique, la technique du calotype met en effet l'accent sur la richesse des tons au détriment des détails qui paraissent voilés. Fidèle à l'étymologie du mot « calotype », les premières images photographiques obtenues

Outre-Manche confirment les aspirations artistiques et donc révolutionnaires des photographes britanniques.

- 11 Mis à part Talbot dans les années 1840, c'est la collaboration fructueuse mais peu connue entre deux Écossais, à savoir le peintre David Octavius Hill et le chimiste Robert Adamson, qui donnera naissance aux premiers grands tableaux vivants de l'histoire de la photographie, entre 1843 et 1847. Leurs œuvres se démarquent par l'esthétique expérimentale des tableaux obtenus à partir de la technique du calotype. Les thèmes représentés dans celles-ci témoignent d'un sentiment patriotique écossais qui rappelle le romantisme littéraire de Walter Scott. Le calotype de Hill et Adamson intitulé *Le Lai du dernier ménestrel* (*The Lay of the Last Minstrel*, 1845, tirage sur papier salé, 20 x 16 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg) en est un exemple flagrant, puisqu'il sert d'illustration assez sophistiquée au poème connu de Walter Scott⁴. Selon Quentin Bajac dans son ouvrage *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victorienne* (7), cette œuvre est issue d'une série de photographies réalisées lors des *Waverley Balls*, bals costumés organisés à Édimbourg de 1844 à 1846 en l'honneur de Walter Scott. Le harpiste irlandais Patrick Byrne a posé pour la photographie afin de donner un visage au ménestrel du poème. À noter que le rôle du ménestrel au Moyen Âge consistait à distraire un seigneur en interprétant des chansons de geste, dont les mimes et la musique relataient des actes de bravoure réels ou imaginaires de héros passés. Ainsi, cette culture littéraire qui renvoie aussi bien à la poésie de Walter Scott qu'aux lais médiévaux a inspiré la réalisation d'un tableau vivant photographique dont le sens profond repose sur une mimétique et une gestuelle théâtrales qui condensent en une seule et même image ce dont le poème traite, en l'occurrence les anciennes coutumes écossaises perpétuées par un musicien au XIX^e siècle.
- 12 Hill et Adamson ont conçu d'autres tableaux vivants dépeignant l'Écosse des années 1840, dont la photographie *Rev. Dr. Thomas Chalmers and His Family at Merchiston Castle* (1844, tirage sur papier salé, 22 x 30 cm, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg)⁵ sert d'exemple. Le théologien écossais Thomas Chalmers y figure, entouré de sa famille, en position assise à droite de l'image. Ce portrait de Chalmers marie harmonieusement l'art de la composition picturale avec l'attention que Hill et Adamson portaient à l'Histoire de leur nation d'origine. Chalmers est reconnu pour avoir fondé l'Église libre d'Écosse en 1843. Cette dernière résulte d'un schisme avec l'Église d'Écosse afin d'assurer son indépendance vis-à-vis de l'État. David Octavius Hill avait par le passé réalisé un tableau réunissant tous les acteurs du schisme, dont les portraits individuels ont été préalablement photographiés afin de les peindre le plus fidèlement possible. Le tableau vivant précédemment évoqué place cette fois-ci Chalmers dans un contexte plus intime et fait ressortir sa silhouette ainsi que celle du groupe familial par un jeu de contrastes saisissant : on voit que la lumière sculpte les formes des visages et des corps sur une toile de fond obscure. Dans *British Photography in the 19th Century: The Fine Art Tradition*, Sara Stevenson mentionne la forte influence que la gravure en manière noire de Joshua Reynolds a exercée sur Hill et Adamson dans la réalisation de ce tableau vivant (40).
- 13 De plus, le caractère intime et mystique de l'œuvre est renforcé par la technique du calotype dont l'empreinte de lumière semble absorbée par le papier photosensible. Rappelant l'encre d'aquarelle qui se dissout dans la feuille de papier, ce procédé photographique empêche une haute résolution de l'image car les détails se retrouvent floutés. Ainsi dans la photographie, une part de mystère est entretenue par l'aura

religieuse de Chalmers mais aussi par l'atmosphère intime et privée de sa famille. Ce flou précocement artistique dans l'histoire de la photographie a également été utilisé dans l'histoire picturale. Dans sa *Théorie du nuage*, Hubert Damisch démontre que la dissolution de contours exacerbe la picturalité d'une œuvre. Analysant le nuage pictural comme un signe subordonné à la production d'un sens, Damisch théorise une syntaxe propre au nuage qui véhicule le non-dit, le dédoublement et l'ambiguïté des formes pour représenter une dématérialisation du réel et ainsi transcender ce dernier en lui conférant des attributs mystiques et secrets qui siéent parfaitement à la religiosité inhérente aux sujets photographiques, à savoir le théologien Chalmers et ses proches.

- 14 Un autre calotype datant de 1845 et s'intitulant *The Naismith Tomb Greyfriars Churchyard with Thomas Duncan and D. O. Hill* (1845, tirage sur papier salé, 20 x 15 cm, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg) se distingue aussi par une imperfection des formes qui semblent se mêler aux ombres⁶. Le fait d'estomper ainsi les détails sur le calotype vise à décontextualiser la photographie de ses références contemporaines. Le message et le sens véhiculés par le calotype se dédoublent pour renvoyer le spectateur à une autre époque ainsi qu'à une composition picturale. En effet, le cimetière où a été prise la photographie est intimement lié aux rébellions presbytériennes qui ont marqué l'histoire de l'Écosse au XVII^e siècle puisque les convenantaires y ont signé un engagement limitant l'ingérence de l'état en matière de religion. Le sens historique de l'œuvre photographique est de plus transcendé par une référence à *Et in Arcadia ego* de Nicolas Poussin (1638, huile sur toile, 85 x 121 cm, musée du Louvre). Les deux bergers, dont les poses sont minutieusement imitées par Duncan et Hill, se recueillent près d'un tombeau qui fait office de *memento mori* mélancolique. L'esthétique classique et pastorale de Poussin est transposée dans l'œuvre photographique afin que l'hommage visuel de Hill et Adamson aux gloires passées de leur terre natale paraisse moins prosaïque, voire plus noble.
- 15 La réflexion de Louis Marin sur *Et in Arcadia ego* dans *Détruire la peinture* atteste la richesse théorique qui entoure le tableau de Poussin. Ce dernier pose la question même du discours sur la peinture : l'épithète *Et in Arcadia ego* (« Moi aussi je suis en Arcadie ») gravée sur le tombeau et pointée du doigt semble être proférée par la mort elle-même. Celle-ci rappelle ainsi sa présence parmi les bergers vivant pourtant dans une nature idyllique. L'auteur de cette proposition discursive s'avère donc absent et effacé. Le tableau parle de lui-même grâce à un dispositif d'énonciation transformé en récit iconique qui fait abstraction de son auteur. Le contexte d'écriture étant donc oblitéré, l'œuvre de Poussin acquiert une valeur universelle que les photographes Hill et Adamson peuvent se réapproprier afin de permettre à leur tableau vivant de ne pas renvoyer uniquement au contexte victorien de l'œuvre photographique mais aussi à l'Histoire de l'Écosse et à l'Histoire de l'art. Hill et Adamson font par conséquent parler les « morts » pouvant témoigner de la dignité presbytérienne des Écossais au XVII^e siècle.
- 16 La toile de Poussin fait en outre office de méta-représentation puisqu'elle serait une allusion au mythe de l'origine de la peinture que l'on pourrait même relier à celle de la photographie. Ce mythe grec, rappelé dans *Le Photographique : pour une théorie des écarts* de Rosalind Krauss, affirme la fonction indicielle de la peinture qui correspondrait à un tracé que la fille du potier Dibutade aurait réalisé à partir de l'ombre de son amant projetée sur un mur, avant que ce dernier ne s'absente, afin d'obtenir un souvenir

visuel de l'être aimé. Ce mythe antique évoque le procédé indicial de la photographie qui consiste en une empreinte de lumière et d'ombre obtenue sur un support photosensible. On peut alors penser que la valeur unique du tableau vivant de Hill et Adamson réside dans sa pluralité référentielle qui structure l'espace représentationnel de l'œuvre, la gestuelle des sujets photographiques et l'historicité des thèmes évoqués dans le calotype.

Lady Matheson et l'esthétique photographique de la mémoire familiale

- 17 Hill et Adamson n'étaient pas les seuls à créer des tableaux vivants théâtraux. Plus tard, entre les années 1850 et 1870, le mouvement esthétique couramment appelé *High Art Photography* compte de nombreux adeptes en Grande-Bretagne, y compris des femmes telle l'Anglaise Julia Margaret Cameron. Moins renommée que cette dernière, Lady Mary Jane Matheson fait également partie de ces femmes qui ont révolutionné l'art photographique où peinture et théâtre se rencontrent. Membre de la *Photographic Society of Scotland*, elle s'affirme comme l'unique autrice de ce type d'œuvre dans l'Écosse des années 1860. Seul un article intitulé « Fragments of Lady Matheson's Work Considered », rédigé par Quentin Bajac, est consacré à ses travaux⁷. Du fait de leur conservation dans un album familial, l'esthétique des tableaux vivants de Lady Matheson demeure mystérieuse. Par conséquent, un décryptage de ses œuvres s'impose.
- 18 La notion de cadre est pertinente à étudier afin de tenter de justifier certains choix de composition de Lady Matheson dans ses épreuves sur papier albuminé. Sûrement obtenues à partir de la technique du collodion humide, les photographies de l'artiste écossaise sont souvent encadrées de rideaux. Ces derniers théâtralistent la scène que la photographie représente, comme dans le tableau vivant *Adélaïde et Elizabeth Denys jouant aux échecs* (vers 1860, épreuve sur papier albuminé, 11 x 18 cm, musée d'Orsay)⁸. L'impression intimiste et informelle qui se dégage de la scène de jeu entre les deux nièces de la photographe nous amènerait à penser que la présence de rideaux ne renvoie pas seulement au théâtre mais également à l'art pictural. Il ne s'agit pas de faire le lien avec des rideaux peints mais plutôt avec l'usage réel de rideaux ou de *velums* qui avaient pour fonction depuis le Moyen Âge de recouvrir une œuvre picturale pour la protéger de la lumière et des regards indiscrets, comme l'affirme Victor Stoichita dans *L'Instauration du tableau* (94). La représentation même de ces rideaux dans l'œuvre de Lady Matheson peut être interprétée de deux manières. D'une part, les rideaux dans la photographie rappellent qu'une barrière existe toujours entre la sphère privée de la famille de Lady Matheson et la sphère publique auquel le spectateur appartient. À l'instar d'œuvres picturales voilées mais ponctuellement révélées à un certain public, la photographie en question provient d'un album, auquel seuls les amis et les proches de la photographe avaient accès. D'autre part, la fonction protectrice du rideau contre la lumière ne s'applique pas uniquement aux peintures mais aussi aux photographies d'époque qui noircissaient à cause d'une fixation archaïque de l'image sur le support photosensible et qui nécessitaient une conservation permanente dans l'ombre d'un écrin (pour ce qui est du daguerréotype par exemple).
- 19 Cette représentation du cadre au sein même de l'œuvre de Lady Matheson s'inscrit dans le symbolisme communément associé au rideau et explicité par Georges Banu dans *Le*

Rideau ou la fêlure du monde. Selon l'auteur, le rideau évoque le secret dont la tension repose sur un entre-deux puisque cet accessoire, n'étant pas totalement hermétique, a pour fonction de s'ouvrir et de se fermer. Georges Banu explique que le rideau peut donner lieu à une « représentation familiale » dont le gardien farouche, en l'occurrence Lady Matheson, décide si la scène doit être révélée ou dissimulée. Georges Banu opère en outre dans son ouvrage une catégorisation de différents types de rideaux selon leurs fonctions : en accord avec cette typologie, le tableau vivant de Lady Matheson contient un « rideau de prestige » qui, même s'il dissimule et se porte garant de l'intimité du foyer, révèle la tendance d'une couche supérieure de la société, à savoir l'aristocratie victorienne, à s'exposer pour affirmer l'opulence d'une classe sociale dominante consciente du rôle social qu'elle peut jouer par l'esthétisation de la photographie. Une famille dont la matriarche pratique la photographie et dont les nièces ont le loisir de jouer aux échecs ne peut en effet qu'appartenir à l'aristocratie ou à la bourgeoisie montante du XIX^e siècle qui elles seules disposent du temps et de l'argent nécessaires pour se consacrer à de telles activités.

- 20 La chaleur du foyer se ressent également dans un autre tableau vivant de Lady Matheson intitulé *Adélaïde et Elizabeth enveloppées dans un châle* (vers 1860, épreuve sur papier albuminé, 16 x 20 cm, musée d'Orsay)⁹. Le cadre de cette œuvre ressemble de manière originale à celui des *tondi*, des peintures de la Renaissance de forme arrondie qui dépeignaient des Madones à l'enfant ou des Nativités. On peut citer l'exemple de *La Vierge à la chaise* de Raphaël (1513, huile sur bois, 71 cm de diamètre, Florence, Palais Pitti)¹⁰. La conception du *tondo* provient du *desco da parto*, un objet de la vie quotidienne florentine qui datait du XIV^e siècle et qu'on offrait aux femmes venant d'accoucher. Cet objet peint et de forme sphérique ressemblait à un plateau sur lequel on apportait des boissons pour assister une femme lors de l'accouchement. Il est par extension devenu une œuvre d'art domestique qui a pour but de célébrer la naissance d'une famille. On ne peut s'empêcher de penser que le cadre arrondi du tableau de Lady Matheson renforce l'idée selon laquelle un cocon familial protège les nièces de la photographe. Cette dernière, dans un élan d'instinct maternel, a représenté les deux sœurs enveloppées d'un châle blanc qui concrétise cette métaphore du cocon protecteur.
- 21 De plus, les mouvements suggérés par le châle conduisent notre regard vers le centre du tableau vivant. Le cadre circulaire de celui-ci ne distrait pas notre attention vers l'extérieur de l'œuvre comme pourrait le craindre Kant dans *La Critique de la faculté de juger* lorsque le philosophe met son lecteur en garde contre les limites du *parergon* (le cadre) dont le caractère insolite compromettrait notre approche de l'*ergon* (l'œuvre). Au contraire, la force centripète de l'œuvre est soutenue par son *parergon* dont la rondeur nous ramène au centre du tableau vivant pour mieux en comprendre le noyau nourricier qui évoque la chaleur harmonieuse d'un foyer que Lady Matheson semble fière de montrer.
- 22 En opposition claire à la mécanisation normalement liée à l'appareil photographique et à l'ère industrielle du XIX^e siècle, le fait « d'arrondir les angles » d'une image renvoie aux formes originelles et naturelles de l'œuf et du cocon d'où la vie éclot. Comme le rappelle Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* (« La phénoménologie du rond »), à propos d'une citation de Karl Jaspers, « tout être semble en soi rond » et c'est cette rondeur ontologique qui incite à l'introspection et au repli sur soi-même (210). Le plasticien Richard Conte, dans son article intitulé « Le Cercle pour cadre », évoque la réflexion du philosophe présocratique Parménide qui définit la forme de l'être comme

une masse sphérique parfaitement équilibrée (193). Ce retour aux contours arrondis de la nature et de l'origine de la vie est renforcé par l'arrière-plan du tableau vivant qui correspond au décor d'une forêt. Cette dernière devient alors le théâtre à la fois primitif et sophistiqué de la naissance et de la protection de la vie d'où chaque famille tire ses origines, comme nous le rappelle la photographie écossaise.

- 23 L'usage du châle dans cette photographie de Lady Matheson confirme l'appartenance de l'œuvre à la tradition artistique des tableaux vivants puisque le châle était un accessoire indispensable à la réalisation des *Attitudes* de Lady Hamilton, datant de 1787. Intitulé *Lady Hamilton en robe blanche et aux cheveux volants*, un dessin de Friedrich Bury (1788, dessin à la plume avec sépia, 27 x 21 cm, Klassic Stiftung Weimar) témoigne de l'usage très ingénieux du châle¹¹. Les *Attitudes* étaient des tableaux vivants scéniques qui ont préexisté à la naissance de la photographie. Ils consistaient en une série de poses théâtrales que Lady Hamilton enchaînait sur scène de manière tellement expressive que le public se plaisait à reconnaître les peintures et sculptures auxquelles la chorégraphie faisait référence. Pour varier les poses, Lady Hamilton se servait d'un châle afin de suggérer l'histoire de plusieurs personnages, connus de tous dans la culture occidentale. Comme il est dit dans les *Mémoires de Lady Hamilton* (1816) : « Il suffisait de lui donner une pièce d'étoffe pour qu'elle se drapât de la manière la plus correcte, comme fille de Lévi, comme matrone romaine, comme Hélène, Pénélope ou Aspasia » (49). Le dynamisme que confèrent les drapés du châle permettait à Lady Hamilton de transformer ses danses en tableaux néoclassiques. La réutilisation de cet accessoire par Lady Matheson démontre le souci de sophistication dont les femmes photographes étaient capables afin non seulement d'esthétiser la mémoire familiale mais aussi de moderniser l'art des tableaux vivants par la photographie.
- 24 Pour conclure, force est de constater que l'aspect révolutionnaire des tableaux vivants photographiques n'aurait pu être possible sans la mise en scène de la subjectivité et la biographie de leurs auteurs. L'introduction d'une personnalisation des clichés photographiques a permis d'esthétiser la photographie afin de l'inclure dans l'art des tableaux vivants. On a déduit qu'Hippolyte Bayard a mis en scène son propre corps afin de dénoncer une injustice, que Hill et Adamson ont mis en image leur patriotisme écossais et que Lady Matheson a procédé à une esthétisation de la mémoire familiale, grâce à l'art des tableaux vivants photographiques.
- 25 Ainsi, ces œuvres se dotent d'une « aura » si l'on reprend l'expression de Walter Benjamin dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'épreuve de sa reproductibilité technique*. Alors que la découverte de la photographie et plus précisément du calotype inaugure la reproductibilité technique d'images d'œuvres d'art au XIX^e siècle, les adeptes de tableaux vivants photographiques s'opposent à cette dernière en tentant de conserver dans leurs photographies une « aura ». Celle-ci rend une œuvre d'art unique dont l'exclusivité repose sur un culte et donc sur un attachement très personnel de la part de leurs auteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1992.
- Bajac, Quentin. *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes*. Paris : Réunions des Musées Nationaux, 1999.
- Banu, Georges. *Le Rideau ou la fêlure du monde*. Paris : A. Biro, 1997.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Cahiers du Cinéma/Éditions du Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936). Paris : Allia, 2011.
- Conte, Richard. « Le Cercle pour cadre ». *Cadres & Marges*. Bertrand Rougé (dir.). Pau : PUP, 1995, 189-195.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Sautet, 1830.
- Kant, Emmanuel. *La Critique de la faculté de juger* (1791). Paris : Vrin, « Bibliothèque de livres philosophiques », 2000.
- Marin, Louis. *Détruire la peinture* (1977). Paris : Flammarion, « Champs Arts », 2008.
- Poivert, Michel. « Un Mort à l'origine de la photographie ». *Brève histoire de la photographie*. Paris : Hazan, 2015, 34-47.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique : pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.
- Scott, Walter. *The Lay of the Last Minstrel*. Edinburgh: James Ballantyne, 1805.
- Stevenson, Sara. "David Octavius Hill and Robert Adamson". *British Photography in the 19th Century: The Fine Art Tradition*. Mike Weaver (ed.). Cambridge: CUP, 1989, 37-53.
- Stoichita, Victor. *L'Instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999.
- Talbot, Henry Fox. *The Pencil of Nature* (1844). Bath: Monmouth Calotype, 1989.
- Vigny, Alfred. *Chatterton* (1835). Paris : Gallimard, « Folio Théâtre », 2011.
- Vouilloux, Bernard. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (2002). Paris : Flammarion, « Champs Arts », 2015.

Table des illustrations

- Bayard, Hippolyte, Autoportrait en Noyé (1840), positif direct, 18,60 x 19,20 cm, Société française de photographie, Paris. Dernière consultation le 26 novembre 2020.
- Bury, Friedrich, Lady Hamilton (1788), dessin, Wanted in Rome. Dernière consultation le 26 novembre 2020.
- David, Jacques Louis, Marat assassiné (1794), huile sur toile, 162 x 130 cm, musée du Louvre. Dernière consultation le 26 novembre 2020.
- Hill, David Octavius & Adamson, Robert, Le Harpiste Patrick Byrne dans un tableau d'après Le Lais du dernier ménestrel de Walter Scott (1845), tirage sur papier salé, 20,30 x 16,40 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Hill, David Octavius & Adamson, Robert, Rev. Dr. Thomas Chalmers and His Family at Merchiston Castle (1844), tirage sur papier salé, 22,10 x 30,80 cm, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Hill, David Octavius & Adamson, Robert, The Naismith Tomb Greyfriars Churchyard with Thomas Duncan and D.O. Hill (1845), tirage sur papier salé, 20,40 x 15 cm, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Matheson, Mary Jane, Adélaïde et Elizabeth Denys jouant aux échecs (1860), épreuve sur papier albuminé, 11,80 x 18 cm, musée d'Orsay, Paris. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Matheson, Mary Jane, Adélaïde et Elizabeth Denys enveloppées dans un châle (1860), épreuve sur papier albuminé, 16,50 x 20,50 cm, musée d'Orsay, Paris. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Orme, Edward, Death of Chatterton (1794), gravure, 40 x 50 cm, National Portrait Gallery, Londres. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Poussin, Nicolas, Et in Arcadia ego (1638-1640), huile sur toile, 85 x 121 cm, musée du Louvre. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

Raphaël, La Vierge à la chaise (1513), huile sur bois, 71 cm (diamètre), Palais Pitti, Florence. Dernière consultation le 26 novembre 2020.

NOTES

1. Lettre de Goethe à Heinrich Meyer, 9 février 1813, Goethe Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Weimar 1917-1932, vol. II, n° 386 : « Zwitterwesen zwischen der Malerei und dem Theater ».
2. Edward Orme, Death of Chatterton (1794, gravure, 40 x 50 cm, Londres, National Portrait Gallery).
3. La transmédiatité visuelle du mythe de Chatterton est d'une ampleur telle qu'elle se retrouve également dans deux œuvres postérieures au tableau vivant d'Hippolyte Bayard : *The Death of Chatterton* réalisé par le peintre préraphaélite Henry Wallis en 1856 et un tableau vivant stéréoscopique, fortement inspiré de cette même peinture et photographié par James Robinson en 1859. Ceci laisse à penser que les photographes Hippolyte Bayard et James Robinson sont capables, de par leurs œuvres, de jalonner l'histoire de l'art dans le cadre d'un jeu subtil de références et d'influences esthétiques.
4. Hill & Adamson, Le Harpiste Patrick Byrne dans un tableau d'après Le Lais du dernier ménestrel de Walter Scott (1845, tirage sur papier salé, 20 x 16 cm, Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art).
5. Hill & Adamson, Rev. Dr. Thomas Chalmers and His Family at Merchiston Castle (1844, tirage sur papier salé, 22 x 30 cm, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery).
6. Hill & Adamson, The Naismith Tomb Greyfriars Churchyard with Thomas Duncan and D.O. Hill (1845, tirage sur papier salé, 20 x 15 cm, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery).
7. Ce rare article scientifique consacré à l'étude des œuvres de Lady Matheson est consultable dans la documentation archivée du musée d'Orsay. Voir également Quentin Bajac, "Fragments of Lady Matheson's work considered", *Studies in Photography* (1999-2000).
8. Lady Matheson, Adélaïde et Elizabeth Denys jouant aux échecs (1860, épreuve sur papier albuminé, 11 x 18 cm, Paris, Musée d'Orsay).
9. Lady Matheson, Adélaïde et Elizabeth Denys enveloppées dans un châle (1860, épreuve sur papier albuminé, 16 x 20 cm, Paris, Musée d'Orsay).
10. Raphaël, La Vierge à la chaise (1513, huile sur bois, 71 cm de diamètre, Florence, Palais Pitti).

11. Friedrich Bury, Lady Hamilton (1788, dessin à la plume avec sépia, 27 cm x 21 cm, Klassic Stiftung Weimar, Allemagne).

RÉSUMÉS

Le présent article est consacré à l'analyse des premiers tableaux vivants photographiques de l'Histoire, qui ont été conçus dès l'invention de la photographie, au début des années 1840 en France et en Grande-Bretagne. La photographie au XIX^e siècle a en effet révolutionné la pratique des tableaux vivants car cette dernière immortalisera, de manière immédiate, les poses esthétiques de ses adeptes, contrairement au siècle précédent où, sans la photographie, les tableaux vivants se limitaient à des représentations scéniques ne durant que quelques secondes entre deux actes d'une pièce de théâtre. *Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard (1840) se distingue, en France, comme le premier tableau vivant photographique grâce à la revendication de son contenu fictionnel. Cependant, l'œuvre de Bayard est éclipsée par l'invention du daguerréotype dont les mérites sont vantés par l'académicien François Arago au détriment de la naissance d'un art photographique. En Angleterre, la création de tableaux vivants photographiques se développe pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Cependant, à cette même période, en Écosse, la collaboration entre le peintre David Octavius Hill et le chimiste Robert Adamson ainsi que les productions plus tardives de la photographe Lady Matheson rendent également possible une esthétisation de la photographie. Les prouesses artistiques de ces trois photographes écossais sont moins reconnues que celles des Anglais, d'où l'intérêt du présent article qui tentera de mettre en lumière l'impact esthétique de leurs œuvres qui ont trop longtemps été traitées comme des cas isolés. Une étude approfondie des éléments artistiques des premiers tableaux vivants photographiques rendra alors compte de l'importance de cet art hybride qui révolutionne aussi bien la pratique des tableaux vivants que celle de la photographie, en France et en Écosse où leur reconnaissance est plus limitée.

This article will analyze the first photographic *tableaux vivants* in history, which were created shortly after photography was invented, in the early 1840s in France and in Great Britain. Photography in the nineteenth century radically changed the way *tableaux vivants* were made: the new medium could visually record theatrical poses on prints whereas, in the eighteenth century, tableau vivant performances only lasted a few seconds between the two acts of a play. *Self-Portrait as a Drowned Man* by Hippolyte Bayard in 1840 stands out, in France, as the first photographic *tableau vivant* due to its fictional representation of the photographer's own corpse. However, Bayard's aesthetical performance was overshadowed by the invention of the daguerreotype highly praised by academician François Arago. In England, there is a prolific creation of photographic *tableaux vivants* during the second half of the nineteenth century. However, at the same time, Scotland witnesses the fruitful partnership between painter David Octavius Hill and chemist Robert Adamson as well as the making of later family photographs by Lady Mary Jane Matheson. These authors of *tableaux vivants* provided an aesthetic approach to photography. The artistic talent of the three Scottish photographers as well as Bayard's are usually underestimated, hence the purpose of the present paper which attempts to throw light on the aesthetic impact of their works which have constantly been studied separately as minor cases of art photography. An in-depth study of the artistic and theatrical components of the first

photographic *tableaux vivants* will then assess the significance of that hybrid art which ineluctably transformed the way *tableaux vivants* as well as photographs were created.

INDEX

Mots-clés : photographie, tableau vivant, esthétique, cadre, mémoire familiale, Écosse

Keywords : photography, tableau vivant, aesthetics, framing, memory, Scotland

AUTEURS

GWENDOLINE KOUDINOFF

Gwendoline Koudinoff, professeure agrégée d'anglais depuis 2014, enseigne à l'université Lumière Lyon 2 et est doctorante à l'Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles de l'université Jean Moulin Lyon 3 sous la direction du Professeur Lawrence Gasquet. Ses thèmes de recherche portent principalement sur les tableaux vivants de l'ère victorienne ainsi que l'esthétique et la littérature britanniques.